

توظيف الرموز السومرية في الخزف العراقي المعاصر

المدرس المساعد

إنعام صلاح الدين

جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث :

ترتبط مسارات فن الخزف بمسارات الفنون الأخرى من نحت وتصوير وزخرفة ، فالإناء الخزفي يمكن أن يشترك مع النحت في أنه كتلة في فراغ يجب أن يتوافر لها ما هو مطلوب في التمثال من سلامة التكوين ، ومن خلال ما تكتسي به قطعة الخزف من طلاء زجاجي ترتبط بمتطلبات التصوير الجيد من تناسق في الألوان ، كما يرتبط فن الخزف أيضاً بالزخرفة التي تحتاج من الخزاف إلى دراية عميقة بمتطلبات الإناء الخزفي ، حتى ينتقي له صانعه ما يناسبه من زخارف بالقدر الذي لا غلوفيه ولا زيادة .

ومن الأهمية أن نذكر هنا بأن صناعة الخزف المتعددة الألوان والأشكال غنية بالرموز المستوحاة من الموروث حيث حاول الخزاف العراقي المعاصر المجانسة ما بين الرموز الجديدة والرموز القديمة المستوحاة من الإرث الرافديني فبدأ هذا الفن وكأنه مزيجاً من الرموز القديمة بتكوينات حديثة أغنت برهاقتها وتميزها الخزف العراقي المعاصر بشكل مستمر .

وقد عنى هذا البحث بدراسة الرموز السومرية وتوظيفها في الخزف العراقي المعاصر حيث إشتمل الفصل الأول منه على مشكلة البحث والحاجة إليه ، وكذلك التطرق إلى أهمية البحث وأهدافه . بالإضافة إلى حدود البحث .

أما الفصل الثاني فقد إشتمل على الإطار النظري ، وفيه تصدت الباحثة لدراسة عدة مواضيع منها ، مفهوم الرمز في الفنون العراقية القديمة ، والرموز السومرية نشأتها ومواضيعها ، واختتمت الباحثة الفصل بموضوع الرمز في الخزف العراقي المعاصر .

وخصصت الباحثة الفصل الثالث لعرض إجراءات البحث في مستهله حيث استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي من أجل تحقيق هدف البحث ، وقد تم اختيار عينة البحث من خلال (٥) نماذج وذلك لعدة أسباب ومن خلال تحليل العينة بدت مجموعة من النتائج منها :

١. هناك مجموعة من مفردات الرموز السومرية التي وظفت بصورة أو بأخرى ضمن بنية المنجز التشكيلي الخزفي المعاصر . كما هو الحال بمفردة (قرون الثور) التي ظهرت بشكل واضح في فنون سومر أنموذج (١) ، ومفردة نجمة الآلهة عشتار في نفس الأنموذج ، بالإضافة إلى مفردة العربة السومرية التي أنموذج (٢) ، ورمزية الوقفة التعبدية المقدسة أمام مقام الآلهة المتمثلة في الأنموذج (٣) . ورمز الصورة الأنثوية الممثلة لمراحل الخصوبة التي تمثلت في الأنموذج (٤) . وكذلك المفردة المتمثلة بشخصية البطل كلكامش المتمثلة ضمن بنية الأنموذج (٥) ، وتركيبه اللون الأزرق اللازوردي الداخلة ضمن تركيبه الأنموذج (١) ، واللون الشذري الداخلة ضمن تركيب أنموذج (٢) ، واللون الترابي بتدرجاته المتعددة المتمثلة ضمن النماذج (٣) ، (٤) وهي بأجمعها شواهد واضحة على تجليات مفردات الرموز السومرية في فن الخزف العراقي المعاصر الناتج عن وعي الخزّاف العراقي المعاصر بقيم الموروث وميله المستمر نحو خلق صيغة تشكيلية يتداخل بضمنها الماضي بالحاضر وبناء قيم حداثية تنشُد موازنة التراث المعاصرة . ومن خلال النتائج ظهرت عدد من الاستنتاجات ومنها :

١. الرمز علامة ورمز حضاري مكن الإنسان من تناول عدد هائل من الأفكار بصيغة بسيطة مختزلة ، فهو إنجاز بشري ، وصفة من صفات الحضارة البشرية التي مكّنت الإنسان من التعامل مع كم هائل من الخبرات بطريقة مختصرة

٢. أفرز التحليل التفاوت والتباين الأسلوبي للخزّاف العراقي المعاصر ، حيث أفصح الأسلوب عن حضوره خلال التعامل الشكلي واللوني للمنجز الخزفي وطريقة تناول مفرداته كمفردات واقعية محاكية للأصول الشكلية للأثر ، بما يفصح عنه طرح فكري مباشر ، وصولاً لأسلوب تركيبى بغية تحقيق الإيحاء التعبيري الرمزي . واختتم البحث بعدد من المصادر .

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه :

يعتبر الرمز جوهر إبداع الإنسان وتطوره ، وبات يعتمد عليه كلياً في تطوره المعرفي وتنوعه الثقافي ، فمنه إنطلق في كسر قيود الوجود إلى آفاق أوسع عن طريق إبداعه أشكالاً تعبيرية ورمزية تعينه على التتخارج والكشف عما بداخله ، وأخذ الرمز يتطور في تاريخنا البشري كمحصلة لصيرورة تفاعل الذات مع الوجود ، إلى أن أصبح منظومة معقدة ومتشابكة تسعى من خلالها إلى توصيل معنى أدق وأوضح عن حقيقة التواصل فيما بيننا من جهة ، وبين الوجود من جهة أخرى .

والرمزية في الفن قديمة قدم التاريخ ، فقد كانت معروفة عند شعوب بلاد الرافدين القدماء ، إذ كانت الدعامة التي يركز عليها البيت عند تلك الشعوب تماثل المحور الكوني ، وعند قاعدة تلك الدعامة كانت تودع القرايين المقدمة إلى الآلهة المقيمة في السماء ، وعلى طول ذلك المحور دون سواه كانت الأضاحي تستطيع الارتقاء إلى السماء ، كذلك كانت الزقورة تؤلف جبلاً كونياً بكل معنى الكلمة ، حيث احتوت على الطوابق السبعة وكانها تمثل السماوات السبع ، وعندما يصعد إليها الكاهن فكانه كان يبلغ من الكون قمته .

إن فهم مفردات الفن المعاصر ورموزه ، يجب أن يستند إلى معرفة حقيقية لمفردات ورموز الفن العراقي القديم الذي يتميز بنظرته الشمولية للكون والحياة والإنسان ، والتي وجدت في فن الخزف التعبير اللازم لقيمها السامية . وكهدف يسعى البحث من تقصيه لتكشف المشكلة التي تعرضت لها الباحثة فاجزتها بالتساؤلات الآتية :

- ١- ماهي الرموز السومرية التي إمتازت بها المنجزات التشكيلية العراقية القديمة ؟ والتي من الممكن أن تشكل ركيزة تنال تأثيرها في حركة الخزف العراقي المعاصر ؟
- ٢- هل هناك نسيج من العلاقة والترابط بين رموز الفنون السومرية وبنية الأعمال الخزفية المعاصرة ؟

أهمية البحث

تبرز أهمية البحث في تكوين نقطة إتصال بين الفنون السومرية وحركة المضامين والأشكال في الخزف العراقي المعاصر ، وصولاً إلى كشف الرموز وتبيانها في المنجزات الخزفية العراقية المعاصرة .

هدفنا البحث :

يرمي البحث إلى تقصي الأمور التالية :

- ١- الكشف عن مفردات الرموز السومرية في الخزف العراقي المعاصر .
- ٢- التعرف إلى ماهية هذه المفردات من الناحية التركيبية .

حدود البحث

حدد البحث الحد المكاني بالعراق ، والزمني بالأعمال الخزفية المعاصرة المنفذة خلال الفترة بين الأعوام ١٩٧٣ / ٢٠٠٠ ، والمحتوية على رموز سومرية قديمة .


الفصل الثاني**المبحث الأول****مفهوم الرمز في الفنون العراقية القديمة**

إن أهم ما يميز الرموز هو دلالتها على شيء آخر ، فهي تنقل المعاني التي عادة ما ترتبط بأحداث وأعراف تاريخية ، ويعد الرمز الذي يتألف من موضوع أو صورة ، ذات أهمية بالغة للإنسان لقدرته على تمثيل الأحداث التاريخية ، وإحتواءه على مجمل الممكنات الخارجية المتصلة به وتشكيله متنفساً للمعاني ، إضافةً إلى إنطوائه على العديد من الإيحاءات والمضامين المهمة . حيث إن "أحد خصائص الرمز الهامة تتمثل في أنه ليس إعتباطياً أبداً ولا فارغاً ، وذلك لوجود بقايا العلاقة الطبيعية الرابطة بين الدال والمدلول" (١) ، فالرموز مهما كان نوعها : رموز تشكيلية أو رموز لفظية أو رموز لحركات وإشارات معينة ، صنعها الإنسان ، وأنتجها لمحاولة التعبير عن أفكاره بهدف التأثير في الآخرين . وعندما يستجيب الآخرون إلى هذه الرموز تصبح ذات معنى للجماعة أو المجتمع الذي يعيش فيه الفرد . والمعنى لا يوجد في الرمز أي ليس الرمز وعاء ملئ بالمعاني بل الرمز يستحث فينا المعاني التي تعلمناها في حياتنا الإجتماعية والعلمية والثقافية .

فقد أسست بنية الدين الأسطورية لدى شعب العراق القديم علاقات رمزية بين الأشياء المتشابهة ، وتعاملت مع هذه التدايعيات على أنها حقائق قائمة في الواقع ، فنهض في ثقافتهم مبدأ القدرة

على تحقيق ما هو صعب المنال ، بإنشاء مثال ذهني لهذه القدرة ، "أي أن التعميم الرمزي في بنيتهم الفكرية قد فعل خاصية تأويل المفاهيم إلى رموز ، فأحال التجريدات الذهنية بذات الفاعلية إلى إعمامات فنية" (٢) .

وتأخذ الرموز التشكيلية تغيرات شكلية ومعاني متنوعة لدى الشعوب المختلفة حسب العوامل الثقافية بها . فالحضارة الرافدينية العراقية القديمة أغنت برموزها الإبداعية السامية العالم أجمع بمعطياتها الإنسانية ، وقد بدأت الرموز تتكون نتيجة الحاجة إلى لغة تجمع الأمر القديمة للتفاهم والتخاطب فيما بينها ، أدى ذلك إلى الحاجة الملحة لترجمة تلك اللغة عن طريق علامات صورية أو كتابات صورية ، كدلالة للموضوع أو الظاهرة ، وحصول عملية الإتصال والتفاهم والتخاطب بين الأفراد ، ولما كانت العلامات التي وضعها إنسان وادي الرافدين تعتبر من أقدم أطوار الكتابة ، والتي يعد العراقيون القدماء أول من اخترعها في تاريخ الإنسانية ، ويعد ذلك أول تطور للرسوم الصورية والعلاماتية البسيطة ، حيث تطورت بشكل أكثر شمولية وقد أطلق على هذا الطور التاريخي المشهور ، بالطور الرمزي والذي أحدث توسعاً كبيراً في العلامات الصورية ، حيث حددت علامات تشير إلى الشمس ، وعلامات تشير إلى الحيوانات ، وصور بعض أعضاء جسم الإنسان ، كرسمة هينة (قدم) كدلالة على الفلاح مثلاً . كما استخدم العراقيون القدماء رمزين أو ثلاثة للدلالة على فعل معين كان يضعوا صورة (لفر) إنسان يضيفون إليه رسم خطوط متموجة كالماء ليعبروا عن الشرب ، أو أن يضعوا الفم مع قطعة خبز للدلالة على الأكل ، وبهذا ظلت درجة حضور عالم الغيب والتعالى عالية في وعي الناس أثناء ممارستهم لأعمالهم اليومية (٣) . وكان الطور الرمزي سابقاً لإختراع الكتابة المسمارية التي أصبحت لغة التداول والتدوين المتطورة فيما بعد . كما ابتدع العراقيون علامات تشير إلى مدلولات مختلفة تخص مختلف نواحي الحياة وانتشرت فيما بعد إلى كافة أنحاء العالم القديم ، ومنها علامات للأرض والسماء والماء وكانت ذات رسوم مبسطة تطورت فيما بعد لتشكّل رموزاً صورية ضمن الطور الرمزي في حضارة وادي الرافدين ، ثم تطورت بفعل تطور الكتابة ، فالأرض رسمت بشكل بيضوي  ، وآله السماء ،  ، والماء  لك حدود

للسماء  وكان هناك إحياء بالعمق وقد علل بعض المتخصصين أن تلك الرموز كانت تستخدم لأغراض الوقاية من الأمراض أحياناً حيث كانت الآلهة تتدخل في الحياة الاجتماعية

للفرد "وتتحكم فيها وتسيرها كالموت والولادة والغلال والخصب والأمراض ، إلى غير ما هنالك من مظاهر الحياة الطبيعية والبشرية" (٤) . كل هذه كانت رموزاً تعبر عن معتقدات الإنسان ليكسبها تنظيماً يتحكم في بنائية أساليب التشكيل ، ليعطي أسلوب خطاب جديد يعتمد على الإدراك العقلي ، ويحال إلى ضرورة "محدودة في قوتها التعبيرية . وهي إما أن تعبر عن شيء واحد فقط بأسلوب واقعي . وإما أن تعبر عن كيفية عامة" (٥) . وقد ظل الرمز مرتبطاً بمصدره المرئي ، لأن التشابه يتضمن نوعاً من الهوية ويجعل الحقيقة غير المرئية حاضرة . وقد تطورت تلك الرموز تبعاً لتطور الكتابة وبعدها أخذ الرمز يتطور بتطور الكتابة ورسم العلامة ، وقد أطلق على تلك الرموز الكتابية بالعلامات الرمزية .

المبحث الثاني

الرموز السومرية : النشأة والموضوع

إن الفكر السومري وهو يؤسس أنظمتها الأولى في تاريخ الإنسانية ، كان يستلم خطاب المفردة البيئية الطبيعية بوساطة فعل المحسوسات . والتي كانت بمثابة محركات ضاغطة في بنية الفكر السومري الذي فعلها بنشاط حدسي تاويلي إلى مدلولات في بنيته العلامية . وبفعل المحسوسات أعطى هذا المسار الدور الأهم في كشف الحوافز في المحيط البيئي ، الذي به كل مؤولات العقل ليفرز دلالات فكرية ، هي جملة من الآليات التي تعطي للتجريب قانوناً ، يستند إليه "في أي ظرف من ظروف المحيط ، سينعكس على الإنسان بالضرورة" (٦) .

وهذه الآليات كانت تتعامل مع مثل هذه المفردات على أنها تمثيلات فكرية ، كانت بنية الفكر في حينه تحيلها إلى رموز ومفاهيم ، بعد أن تلتصق بها أشكالها الفكرية باعتبارها مقابلات صورية ، تتصل بالمفاهيم السائدة في الفكر الاجتماعي . ولم يكن ذلك ممكناً إلا من خلال نحت فعالية تعبيرية جديدة ، كانت هي الإشارة الأولى على ميلاد تاريخ جديد خاص بالإنسان العراقي القديم وحده . إنه تاريخ نشأ ونما في الرمز ومن خلاله ، وبواسطته انفصل الإنسان السومري عن محيطه المباشر لينشر ذاته أو يخبأها داخل "أشكال رمزية" بالغة الغنى والتنوع ، إستوطنت كل شئ في حياته ، فهي الدين ، والأخلاق ، والأساطير والخرافات ، وأشكال التعبير المتنوعة وعلى رأسها اللسان بطبيعة الحال . وهذا ما يؤكد على أن الفكر الحضاري للجماعة لم يكن مفصلاً عن "الظواهر

الطبيعية لأنها إنعكاسات لإدراك وإنفعالات إلهية مما تمخض عنه وبالتالي ظهور كثير من المفاهيم والطقوس والشعائر الدينية التي كانت عبارة عن محاكاة لصور إلهية عليها" (٧) .

فأسست الأشكال السومرية هذه مقرباً لها مع أسلوب التعبيرية " حيث عمل الفن على فكرة إخضاع الطبيعة ، وجعلها طبق الأصل لاستجابة الفنانين الذاتية ... والذين بذلوا جهداً فكرياً وتقنياً لإختراق الظواهر ، بغية كشف عما شعروا إنه يؤلف الجوهر الأساس في الأعمال " (٨) .

لقد كان ظهور الرمز في حياة السومري حاسماً ، " فمن خلاله ، وداخله ، استطاع أن ينظم مجمل تجاربه الحياتية في انفصال عن العالم . وهذا ما جنبه التيه في اللحظة وحماه من الإنغماس داخل عالم بلا أفق ولا ماضٍ ولا مستقبل ضمن الأبعاد المباشرة لـ ((الهنا)) و ((الآن)) . فكما إن ابتكار الأداة أدى إلى انفصال الإنسان عن الموضوع ، فإن الرمز قاده إلى الانفصال عن الواقع " (٩) .

إن الفكر الاجتماعي في فريدته المشخصة ، يجب أن ينسجم ويتوافق مع ذلك الوسيط البيئي وفقاً لشروطه الخارجية ، لتحقيق معادلة وجوده . فماهية المضامين هنا ، تعيش في بيئة ذات مدلولات ثقافية ، تتبادل معها الأثر والتأثر بطريقة دينامية متفاعلة من إطار نوعي إكتسب مضمونه من الخارج .

وقد تنبه الفكر السومري إلى هذا الطابع المركب للوجود الإنساني ، فأخضعه للتأمل والدراسة رغبة منه في استخراج القواعد التي تتحكم في السلوكيات الرمزية المهمة التي تتخذ أحياناً شكل خرافات وأساطير ، وأحياناً شكل لغة قائمة الذات ، وأحياناً أخرى شكل لغى أثرية تخفي داخلها بعض أسرار الإنسان .

فقد أودع السومري في الأشياء والوقائع والطقوس والظواهر الطبيعية جزءاً من نفسه ، وبه فقط تحولت الأشياء عنده والوقائع والطقوس والظواهر الطبيعية ، فأحالتها إلى شئ آخر غير ماديتها المباشرة . بل فعل أكثر من ذلك فقد أعار العالم الطبيعي أجزاء من نفسه ليصوغ العالم على شاكلته ويحوّله إلى كائن ناطق فاعل من خلال الرمز الذي لا يمكن أن يكتمل لولا وجود عنصر التجريد بداخله أي أن الرمز أيقونة داخلها محتوى يدعى التجريد وهو " إسم للإنتاج الذي تتعري فيه الأشكال من صورها الطبيعية وتتخلّى عن مظاهرها العضوية ليصبح فناً مطلقاً تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على إختلاف أنواعها " (١٠) . فلو أردنا أن نستحضر الوجود الإنساني من خلال خطاطة عامة تمثل الشكل المختصر للبنية التي يمكن من

خلالها التعرف على شئ اسمه إنسان ، لتشكلت هذه الخطاطة من خلال العناصر التالية : رأس ورجلين ويدين : مكان الرأس دائرة ، ومكان باقي الجسد مجموعة من الخطوط شكل (١) . وبذلك تعلم السومري كيفية ضبط علاقاته مع غيره من خلال سن القوانين والشرائع والاحتكام إلى الأعراف والأخلاق ، وتعلم كيف يحتفي بأفراحه وأحزانه من خلال طقوس يخضع لها في حالات الموت والكوارث والزواج ، كما عرف كيف يسمي آلامه ، ويتعرف عليها ، ويميز بينها ، بالإضافة إلى تمكنه من خلق عوالم جديدة هي غير ما تراه العين لتمييز المتخيل عن الممكن والمحتمل والقابل للإسقاط ، إنه فعل ذلك كله لأنه إكتشف مع حالات الترميز الموضوعي المتتالية مقدرته الهائلة على التصرف في كل ما تمده به الحواس ، وياتيه من الطبيعة .

فالبيئة الطبيعية بمعطياتها المؤثرة أفرزت خصيصة العبادة بكل حيثياتها الناتجة مثلت خلالها الأشكال السومرية بسمات رمزية تضايقت ومفردات بيئية لتحقيق وتكثيف الرمز الإلهي ، وهكذا تحول اللامرني إلى مرني لإرتباط الأسلوب بالموضوع ، وتظم السياق في كل أشكال المفاهيم الاجتماعية منطلقاً من فهم إجتماعي فكري غير الأسلوب الواقعي ، وكان "الثالوث الإلهي المؤلف من ثلاثة آلهة عظام هم (أنو) و (أنليل) و (إنكي) هؤلاء يقسمون حكم الكون فيما بينهم " (١١) ، فكان الإله " أنو " مصدر كل سلطة ومبدئها الفعال ، والشارات القدسية التي ترمز إلى جوهر الملك ، كالصولجان والتاج ورباط الرأس وعصا الراعي هي شارته ولا تستمد إلا منه . فكلمة (أنو) هي أساس السماء والأرض . أما (أنليل) فكان الثاني بين الآلهة السومرية ، وهو الواسف ، ومعنى اسمه (السيد العاصف) ، ويمثل جوهر العاصفة ، وكل من اختبر زوبعته في بطاح العراق الفسيحة ، يدرك رهبة هذه القوة الكونية . أما اله الماء (إنكي) فهو عنصر الخلق في الفكر السومري فكانوا يعتبرونه مصدر الأشياء الجديدة فالماء يجئ ويذهب ، ويجري في الحقول ويرويها ، ثم يتناقص ويفيض . فكان له إرادة وهدف فاعتبروه مصدر الفعل والحركة . فلم يكن الرمز عند السومريين ، ليتحول إلى فن ، ما لم يكن مرتبطاً بحياتهم العملية وبنائهم الإجتماعي أي أن التعميم الرمزي فعل تحويل المفهوم إلى رمز ، والتجريد الذهني إلى تعميم فني ، أي أنه جعل الرمز فناً تجريدياً فكان تحقيقاً لوجود ساع إلى الاكتمال كما في الأشكال (٢ ، ٣ ، ٤) . فقد استطاع السومري من خلال إعطاء العلامات (الرموز) للأشياء غير الموجودة مادياً ، أن يتحدث عما في داخله بواسطة ما يحل محله أو يعوضه ، أو ينوب عنه في

الحضور ، والغياب على حد سواء ، بل أصبح بإمكانه الحديث عن كائنات وأشياء هي من صلب الخيال وعوالمه لكنها أصبحت مع الوقت جزءاً من ثقافته وموجودات عالمه ، منها يستمد صوراً دالة على القسوة أو الهمجية أو الخوف والرعب ، فاصبح الرمز اختصاراً وتهذيباً للوجود المادي وتعميماً له .

وإزاء مثل هذا الفهم التاويلي للظواهر ، فقد نشطت في المجتمع السومري فعاليات طقوسية ذات صيغ سحرية خاصة ، تمثلت بالشكل المثلث (رمز الصورة الأنثوية ، وحيوان المهنة الزراعية) ، والشكل المعيني (رمز السمكة والخير) ، والشكل المربع (رمز النبات ومساحة الأرض) ، والشكل الدائري (رمز دورة الشهر القمري = دورة الحياة الزراعية) ، والخطوط المتكسرة (رمز المياه والتدفق) (١٢) . بالإضافة إلى رمزان آخران هما (رأس الثور) ، و (الفأس ذو الرأسين) ، فالثور هو ذلك الحيوان الناسل للجنس في العراق القديم دون منازع ، ذو الصفات العجيبة في كبر حجمه وقوته الهائلة وقدرته الجنسية العجيبة بوصفه ملقحاً للقطيع . أما الفأس فتستخدم من لدن الآلهة لتمزيق السحاب ، وإطلاق عواصف المطر التي يحتاج إليها الإنسان والحيوان في المراعي والحقول الزراعية (١٣) . وقد ظهرت هذه الرموز بشكل منفرد أو جماعي في بعض الأحيان لإنتاج بنية زخرفية رمزية تجريدية ، امتدت بشكل أشرطة مترتبة على سطح الفخار ، واستخدمت في بعض الأحيان بهيئة رموز دلالية ظهرت بشكل أشرطة زخرفية مثلت أفاريز أو أطر أحاطت بالأعمال الفنية ، أو تفصل مشهد عن آخر ، عندما تحتوي مثل هذه الأعمال على أكثر من مشهد في عملية أشبه بالسرد القصصي والتي كانت تؤدي دورها بمثابة رؤى روحية ورموز كما في الشكلين (٥ ، ٦) ، وبذلك كان هدف الفنون السومرية ، ليس التقليد ، بل الكشف عن الصيغ التي تساعد الفكر في الدخول في صلات وثيقة مع عوالمه الحاضرة والمقيبة .

أما رمز الأنثى في الفن السومري فقد ظل دائم الحضور في أغلب الآثار التي تم العثور عليها ومثل للتعبير عن مدلولات كثيرة حيث " أسلم الرجل لقيادتها ، لا لتفوقها الجسدي ، بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية وقدرتها الخالقة وإيقاع جسدها المتوافق وإيقاع الطبيعة " (١٤) . فنجد مثلاً إن جسم المرأة قد استخدم بشكل أكثر من جسم الرجل . ولا نستطيع هنا أن نفصل قرب هذه الفترة من الفترة الامومية ، إذ فيها بدت واضحة السيطرة الأنثوية . هذه السيطرة كانت لم تزل عالقة في الأذهان . ولا يخفى علينا وفرة التماثيل التي تصور الآلهة الأم وكثرتها ، وكذلك الفخاريات المتعددة حيث نرى مجموعة من النساء وقد تشابكت أيديهن في رقصة قد تكون

طقسية ربما حاولن من خلالها مشاركة " الأزواج في آمالهم ومخاوفهم والأخطار التي يتعرضون لها " (١٥) ، شكل (٧) .

كما ونلاحظ حضوراً جوهرياً للمرأة صعوداً نحو التعبد لها كآلهة تتقاسم السيطرة مع الذكر. كذلك توليها الملك كحاكمة ، بالإضافة إلى بروزها في الحياة اليومية كأمراة اعتيادية ، كان تكون عازفة موسيقية أو صاحبة حانة أي امرأة عاملة .

وحسب أسطورة الخليقة السومرية ، كان يطلق على الكون اسم (إن - كي) ، وهي كلمة مركبة تعنى (السماء - الأرض) . في هذه الثنائية تعتبر (آن - السماء) رمز الذكورة ، أما (كي - الأرض) فهي رمز الانوثة ، ومن اتحادهما ولد (أنليل اله الهواء) . ثم قام (أنليل) بفصل السماء عن الأرض ، وجعل والده مستقلاً بعيداً ، في حين استحوذ هو على أمه الأرض . شكل (٨) . وتستمر أساطير الخلق السومرية لتؤكد على دور الأنثى الفعال ، حيث نجد الآلهة (ننليل) بعد أن تضاجع (أنليل) تلد (القمر) وهو بدوره ينجب الشمس . من استعراض كل هذه الأساطير نجد أن الآلهة الأنثوية كانت دائماً تمتلك الكلمة العليا ، وكانت على درجة المساواة مع الآلهة الذكورية ، ولم تكن مهمة الخلق موكولة بآله واحد ، إذ جاء (انكي) مكملأ عمل أسلافه (١٦) .

وقد صاحب ظهور هذه المجموعة من الرموز في تلك الفترة ، رموز أخرى دينية ترتبط بأفكار الخصب والتكاثر والنماء كما في الإناء النذري الشكل (٧) . والذي يمثل دراما تمثيلية " للزواج المقدس " والذي يلعب فيه مخلوقان بشريان ، الأدوار البارزة للكهنة الرفيعة المتمثلة بشخصية (إنانا) والكاهن الرفيع أو الملك والذي يتصرف كممثل للإله تموز " (١٧) . سعى السومري من خلال هذا المشهد تخليد آلهته وأسطرتها للارتقاء بها من مستوى الواقع لمستوى الحدث الميثولوجي ، لتتمثل إنجازاته خلاله ، سماتاً مفترقة عن النسخ والمحاكاة ، لتتخذ من الرمز وتفعيله طاقة تحيل نظام الشكل وسماته الظاهرية لنظام رمزي مؤول يرى فيها (بارو) " تحريراً للشكل البشري من حالته الإنسانية وتوحيده مع أشكال الآلهة لمظهرة الإنسان بمسحة إلهية " (١٨) ، استخدمها السومري لإبراز الرموز الحربية . وبالإضافة إلى تلك الرموز احتل الأسد موضعاً متميزاً في الوجدان السومري ، فهو ملك الغابة ورمز القوة والبسالة ولا غريب في أن يصوره الفنان السومري إلى جانب الأبطال والقواد شكل (١٠) .

أما الأفعى فبالرغم من رمزية الشر والعداوة المأخوذة عنها في جميع فنون الحضارات القديمة إلا إنها إمتلكت خصوصية رمزية أخرى في الفنون السومرية تمثلت في الخصب والشفاء ، حيث أن شكل الأفعى قد "قفز من بينته في الأحراش السومرية ، بانتقائية عجيبة مشحونة بطاقة عالية من التأويل ، ليجد له دوراً في ملحمة كلكماش . فقد شاهد الأديب السومري إنتشار جلود الأفاعي الرمادية اللون بين أحراش الحلفاء في البساتين السومرية ، فاستنتج أن الأفعى تغير جلدها باستمرار ، فهي لا تموت ، ولذلك وظفها لالتقاط نبات الخصب ، بعد أن تركه (جلجامش) على حافة البركة التي إستحم في مياهها الباردة بعد سفر طويل" (١٩) ، ومنذ تلك الحادثة والأفعى تمتلك دلالة الخصب والشفاء والخلود في الوجود ، بدأً من كلكماش ، وحتى شعار نقابة الصيادلة في الفكر المعاصر .

أما المياه فقد مثلت بشكل خطوط متموجة حيث أن الصورة الكامنة في ذهنية الفنان السومري للمياه تكون على شاكلة الحركات المتموجة للخط أما النباتات والحيوانات فمثلها الفنان السومري بخطوط واقعية فرضت نفسها في الفن السومري وبرزت فيها قوة الفنان في نحت الأشكال رغم صلابة الخامة وبساطة الأدوات في ذلك الحين . أما الأشكال البشرية فمثلها الفنان السومري بأسلوب اتصف بالتجريد القائم على التبسيط والاختزال فجعلنا أمام صور رمزية وليس محاكاة أيقونية لشخصيات محددة .

أما الأنواح النذرية فكانت "إبداع سومري (أصيل) ، وهي بمثابة قطع حجرية ذات أشكال مهندمة . تكون مربعة أو مستطيلة الشكل في أغلب الأحيان . وهي مثقوبة في وسطها ، بثقب دائري أو مربع ، لغرض تعليقها على جدران المعابد أو القصور" (٢٠) . كما في الأشكال (١١ ، ١٢) ، أما الأسلوب المتبع في عملها فكانت فيه الوجوه جانبية ، والأعين أمامية ، والجذع أمامي ، أما الساقان فكانا يمثلان بشكل جانبي . هذه التماثيل التي قام بنحتها الفنانون أصبحت بهذا الأسلوب الذي يبدو في بدايته أسلوباً تكعيبياً وهندسياً ، وقد تطور فيما بعد فاصبح واقعياً ، فآخذ يقترب أكثر وأكثر من منظور بعض تفاصيل الحياة والميزات الفردية ، هذه الانتقال التي قربته إلى الصورة الواقعية للبشر ، وقد حصل هذا التطور خصوصاً في دياالى يقابله تطور آخر في لكش ، ومنها التماثيل المتعبدة الاثني عشر ، وهي تمتاز بعيونها الكبيرة المحدقة بمشهد بعيد ، غارقة في حالة تقودها إلى الفيوبية والنوم الطويل في حلمها وهاجسها المقدس شكل (١٣) .

أما راية أور الشكل (١٤) ، فتعتبر من أشهر الانجازات السومرية المنتمية إلى ما عرف في ذلك الحين بالواح التطعيم ، والتي إمتازت بتقنية شبيهة ببناء الأعمال الجدارية ، حيث نفذت على صندوق خشبي غلف سطح الصندوق بقطع من حجر اللازورد الأزرق اللون ، وغرست به أشكال الشخوص البشرية وأشكال الحيوانات بعد أن نحتت بكل عناية من العاج . فكان اللون الأزرق يعلن عن رمزية القدسية في سومر بالإضافة إلى طرد الأرواح الشريرة ونظرات الحسد كما في زرقة (السبع عيون) في بيوتنا المعاصرة . فالاعتقاد بالحسد ، والعين الساحرة ، آمنت به معظم الشعوب ، منذ القديم وحتى اليوم ، صورت هذه الراية السومرية الخالدة أحداثاً مظهرين متناميين للوجود " الجانب المظلم . والآخر المشرق للحياة . فعلى أحدهما مظهر الحرب ، وعلى الآخر منظر السلام فحين يبلغ الأول نهايته الناجحة ، عندئذٍ فقط يمكن التمتع ببركات السلام بصفة عامة " (٢١) حيث ظهرت في هذه الراية ولأول مرة أقدم تصوير لحرب العربات ، حيث بدت العربات وكأنها تطرّ الطريق والمشاة المساندون يقودون المؤخرة .

أما الاختتام الاسطوانية فقد كان لها الحظ الأوفر في الفنون السومرية فقد تجسّم الإحساس بها في ذلك العمل الذي جمع بين التطور الحضاري والتاريخي وفي النحت الناتئ الذي جسّد موقف الفنان السومري من الحياة الدينية والسياسية . فكان الختم الأسطواني هو الطابع المميز للحضارة السومرية ، والمبدأ المميز للتركيب الأساس في الفن السومري ، بل إنه المحرك الذي يزود ميكانيكية الحياة العملية بتيار عاطفي يفعل سرعة تعجيلها " فوسائل التعبير الرمزية كالإيماءة أو الصورة أو الصوت أو الكلمة . ما هي إلا أدوات شأنها شأن الفأس اليدوية ، أدوات فاعلة في إحكام سيطرة الإنسان على حركة الظواهر المضطربة من حوله " (٢٢) ، فكان يصور الموقف من الحياة من خلال مواضيع عدة منها (المواكب الدينية ، المعارك ، مناظر الصيد ، وتصوير الحيوانات البرية ، وأخرى مركبة بشكل رمزي) كما في الأشكال (١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨) . وهكذا فإن عالم الأسطورة والواقع ، أي العالم الطبيعي والتجريدي قد امتزجا في المعرفة السومرية من خلال مفردة الرمز ، وإنعكس ذلك في الفن السومري بصورة عامة ، وهكذا تداخلت حياة الآلهة السومرية وحياة البشر والحيوان والنبات . وهذا الموقف من الحياة قد مهد السبيل أمام تنظيم مدينة المعبد السومرية ذات النظام المزدوج الذي إعتد القوي الطبيعية ، وما وراء الطبيعة ، وكانت هذه الازدواجية في الفهم السومري للحياة مصدراً لثورة ملموسة في الفن السومري .

وبهذا كانت وظيفة الرمز في الفن السومري أن يقدم مدلولاً تعبيرياً لإحياء عالم وهمي ، لم يكن كائناً في الواقع المحسوسة ، احتفظ من خلالها السومري بقيم دينية ودلالات تعبيرية ذات مفاهيم إجتماعية سعيًا منه إلى تكوين منظومة رمزية ، احتفظت بدلالاتها في بنية المعتقدات الدينية والاجتماعية وبما يرضي حاجاته التعبيرية .

المبحث الثالث

الرمز في الخزف العراقي المعاصر

تعد الفنون التشكيلية العراقية المعاصرة ابتكاراً ومنتجاً لدلالات مفاهيمية لقيم الرمز ومكوناته وتعبيراته شكلياً وخطياً ، ولونياً وبناءً فنياً تشكلياً - فالرمز جزء لا يتجزأ من تاريخ وتراث وحضارة وجماليات الفرد العراقي ، في كافة مناقبه الحياتية اليومية والمهنية والثقافية والدينية ، يلزمه في كافة حقبة التاريخية والزمانية والمكانية - سواء أكانت في عصوره الموهلة في القدم أو الحديثة أو المعاصرة .

وقد كان للرمز في مساحة الإبداع الفني التشكيلي العراقي المعاصر الأهمية البارزة ، والتواجد الدائم في أغلب أعمال الفنانين التشكيليين العراقيين . فكان دائم الحضور في المنتج الفني التشكيلي بجميع أشكاله الخطية واللونية والفكرية عبر عناصر ومكونات فنية شكلية مثل (الشمس ، والقمر ، والهلال ، والأسماك ، والماء ، والنخيل ، والقباب ، والزخارف النباتية والهندسية والحيوانية ، والأيقونات ، والأساطير) ، وغيرها من رموز ودلالات مفاهيمية وفكرية مستحضرة ومنشودة من خيال الذاكرة ، والموروث الحضاري ، والجمالي ، والحكايات والذات الفنية المبتكرة والمتضاربة مع روحية ، وذات الفنان ، " فالتوظيف الفني لهذه المفردات في النص لم يأت عبثاً أو ضرورة فنية حسب إنما كان ضرورة روحية تستوعبها الذاكرة " (٢٣) .

وما العمل الخزفي إلا جزء من هذه الفنون التي مر ذكرها ، والذي عادةً ما يلجأ إلى الاستعارات والرموز في التعبير عن مفاهيم ودلالة القطعة الخزفية ، حيث يكون مرتكزاً على مفردات إستعارة تتشابه مع مفردات هذه القطعة . فالخزاف العراقي المعاصر يستلهم العناصر التشكيلية كمرجعية لإيجاد المعادل الموضوعي المعاصر المرتبط بتلك الجذور كعناصر تشكيلية ، ليس بغرض إقامة بناء فني تجريدي معاصر وحسب بل خلق أجواء تعبيرية ذات دلالة رمزية حيث

تشكل الحروف والإشارات اللغوية والأشكال المعاصرة للإنسان المستمدة من أفق التاريخ كمرجعية يستند إليها الفنان ليطوعها بشكل إنساني على نحو جديد "وعليه لم يغب هاجس الهوية بجذورها الثقافي والحضاري، كأثر تعكسه منجزات العصر الراهن، ذلك إن الفنان المعاصر، يسعى للإستيعاب الكامل لقومات الهوية الجوهرية بما تمتلكه من تقنيات ومهارة فردية، ليعكسه فيما بعد بعلاقات الشكل والمادة" (٢٤). فالموروث، إلى جانب الحداثات، والتقاليد الحرفية الشعبية، شكلت منحى تجريبيا في الأعمال الخزفية الجديدة. والإشارة لهذا الموروث ستفسر علاقة الخزاف المعاصر بجذوره. كما تؤكد أن التطور الذي حققه الخزاف العراقي يرتبط بالإرث والمرجعات بما تتمتع به من أنظمة وتقاليد حرفية راسخة ولم تغادر الذاكرة أو الخزين الداخلي. فعلى الرغم من التحولات الاجتماعية والمتغيرات الأخرى، إلا أن أثر المادة الفنية والبيئة والرؤية الإبداعية كلها دخلت في سياق بلورة الشخصية الفنية الحديثة. فالمكتشفات الأثرية أعادت لنا التسلسل الزمني لحضارات وادي الرافدين، وعمقت مفهوم النمو غير المباشر للأسلوب. وبدأت محاولات إستلهاً الأعمال العراقية القديمة، والإسلامية من ألوان وزخرفة وفكر: اللون الشذري / تكرار الوحدة الزخرفية / التوريقات النباتية / القوس الإسلامي / الخط العربي، مثلاً، تظهر متفرقة في بعض الأعمال الخزفية.

كما أن أثر الموروث الشعبي كان واضحاً في رسم معالم الخزف المعاصر في العراق، حيث استلهم الخزاف الموضوعات الشعبية والأسطورية والرمزية، والتي كانت لها التأثير الواضح في بلورة الهوية الفنية، "وبقصيدة تبغي توسيع نظام العلاقة (الرمزية) والكامنة في بنية العلاقة بين الأشكال ومضامينها" (٢٥). ويظهر هذا في تجارب سعد شاكر، و ماهر السامرائي، وأكرم ناجي، وشنيار عبد الله، وعبد العزيز العزاوي، وطارق إبراهيم، ومن الجيل الجديد وسام الحداد، وأوس البصري، وزينب البياتي، وأحمد علاوي، وآخرون.

وبهذا استطاع الخزاف العراقي المعاصر أن يوجد علاقات واضحة بين الماضي والحاضر من خلال مفردة الرمز بأعمال معاصرة تستقصي نصوصها من ارتباط هذا الماضي بالحاضر عبر فهم وهضم لمعطيات التراث والتاريخ على الواقع الحاضر، وأبعاد هذه المؤثرات على الإنسان والمكان، برؤية بصرية تربط الإنسان بين بنائياته الفكرية وبين واقعه الحالي، عبر شد إنتباه المتلقي وإحداث

الدهشة فيه بما يستطيع الخزاف المعاصر إظهاره في عمله الخزفي من خلال الجمع بين القديم في سحره والحديث بتنوعاته المعاصرة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

يتضمن هذا الفصل الإجراءات التي إتبعها الباحثة لتحقيق هدف البحث ، وهي منهجية البحث وتحديد مجتمع البحث وعينته .

منهجية البحث :

إعتمدت الباحثة للوصول إلى هدف البحث المنهج الوصفي التحليلي ، والذي يعد منهجاً علمياً لتشخيص الظاهرة في جمع وتحليل العينة .

عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية تحددت بـ (٥) نماذج ، وقد جاء إختيارها لما يخدم هدف البحث للمبررات التالية :

- ١- تمثل النماذج المختارة إنموذجاً للقطع الخزفية العراقية المعاصرة المحتوية في مضمونها على رموز سومرية قديمة .
- ٢- تمثل النماذج المختارة تنوعاً في التصميم الشكلي واللوني المستوحى من فكرة الرمز السومري والمنفذ بأيدي معاصرة .

تحليل النماذج ومناقشتها :

تحقيقاً لهدف البحث تم عرض وتحليل هذه النماذج بشكل مفصل بغية التوصل إلى نتائج البحث :

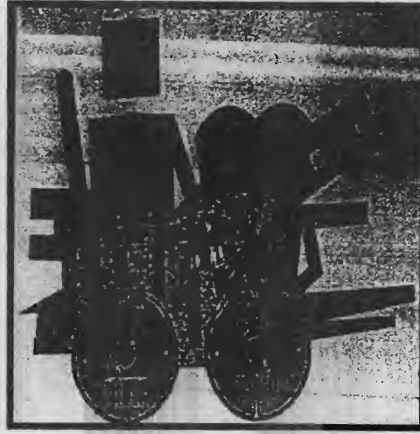
أنموذج (١) :



تكوين خزفي (خزف نحتي) للفنان سعد شاكر ، تراوحت أبعاده (٢٥ سم إرتفاع X ٢٠ سم عرض) ، أنجزه الفنان عام ١٩٧٣ م تحت عنوان (الزوجان) .

يميل الأسلوب العام لهذا المنجز إلى التبسيط والاختزال في تشكيل الكتل المكونة للتكوين ، حيث الابتعاد عن المحاكاة الواقعية للشكل البشري . إستلهم الفنان هذا التكوين التجريدي من الوقفة التعبدية للمنجز السومري (أبو وزوجته) (شكل ١٩) ، من خلال التشابه بين التكوين الموضوعي العام وبنيتة الهندسية . وقد توج شكل الرجل برمز (قرني الثور) فالثور كعنصر فكري ضاغط (في الفكر السومري) ، يكشف دلالاته كمعنى (خصب ، وقوة تناسل) . وكأنه أراد الربط بين رمزية الخصب والزواج في المنجز المعاصر ورمزية الخصب والقوة التناسلية عند الثور في المرجعية السومرية القديمة ، أما شكل المرأة فتوجه بنجمة الألهة (عشتار) ، وكأنه أراد أن يوحي للمشاهد بقدسية هذا الزواج ذي الطقس السومري . أما زرق لون هذا المنجز فقد فعلت طاقة التأويل في رمزية اللون ، فالأزرق اللازوردي في هذا النصب الخالد أبلغ عن رمزيته القدسية من سومر ، وصولاً إلى زرقه (السبع عيون) في البيوت المعاصرة .

النموذج (٢) :



تكوين خزفي جداري للفنان سعد شاكر ، أنجزه عام ١٩٧٥ م ، تتراوح قياساته (٢م ارتفاع X ١م عرض) ، وهو جزء من نصب جداري في مقر وزارة النقل والمواصلات في بغداد .

إقترب هذا التكوين الجداري بهندسيته وأشكاله المستطيلة ليمثل عربية تراكبت من أصل أشكال هندسية مطلقة كالأشكال المستطيلة والمثلثة والأشكال الدائرية ، وكذلك إحتوت على أشكال لأشخاص مثلت بأسلوب تجريدي يقترب من البنية الهندسية للعربة .

إستلهم الفنان هذا الجزء من التكوين العام للجدارية ، من النسخ السومري كنسخ مباشر لصورة العربة الموجودة في راية أور (شكل ١٤) ، حيث إستمد الفنان هذا الرمز السومري من أقدم تصوير معروف لحرب العربات ، حيث حمل هذا الأثر خصوصية كمعنى إقترب بغائية العربة الوظيفية كوسيلة إتصال ، فجاء هذا التكوين الخزفي المعاصر ليستلهم الأثر كدلالة معنى ، وكوسيلة من وسائل النقل ، والتي مثلت في تكوينه المعاصر بلون " شذري " لخصوصية قدسية معبرة عن رمزية تتعلق بالمرجعيات التاريخية ، وكرمز محلي حفّزته مخيلة الفنان عبر تحليله وتركيبه للأثر الفني السابق ، وتاويله بنهج تجريدي معاصر ، لتكوين العربة والهيئة البشرية . وخلاصة ما تقدم ذكره ، فقد إستقدم الفنان في هذا المنجز دلالة المعنى لكل من المنجزين (الأثر والمعاصر) كخصوصية وظيفية للعربة ، ودلالة رمزية جديدة مستعارة من الأثر السومري القديم .

أنموذج (٣) :



تكوين نحتي مزجج ، مدور للفنان ، ماهر السامرائي ، بعنوان (حلم سومري) ، أنجزه الفنان عام ١٩٨٨ م ، تتراوح أبعاده (٤٥ سم عرضاً X ٣٠ سم ارتفاعاً X ١٠ سم عمقاً) . وهو عبارة عن إنشاء ذو تكوين ثلاثي متكون من جدار ومتعبد ، نفذ الجدار الصلـك بالرسم ذي البعدين ، من خلال إستخدام الأكاسيد الملونة والحز والحفر على الجدار المنقسم لنصفين ، واخترق المتعبد السومري من منتصف هذا الجدار ليتقدم للأمام بخشوع تام يبرز من إنتفاف الأيدي أمام الصدر والتي تؤكد فكرة إستلهاـم هذا المنجز الذي جاء بصورة شبيهة جداً بالآثر السومري القديم (شكل ١٣) ، حيث أظهر هذا المنجز المفردة التعبـدية التي ظهرت في الفن السومري ، والمتمثلة بالوقفـة التعبـدية التي كانت تمثل من الأمام في الفن السومري (كما في الألواح النذرية) ، وكذلك في إستخدام الأطراف العليا التي تستدق حتى تنتهي بكفوف صغيرة ، وهكذا كانت الاستعارة الشكلية واضحة ، أظهرت الفلسفة الفكرية للإنسان السومري ، وتوظيفها في المنجز المعاصر ، بمحاكاة شكلية صرفة . وبالإضافة إلى إستلهاـم الشكل التعبيري من الفنون السومرية القديمة ، فقد إستخدم الخزاف التقنية اللونية التي تفاوتت فيها القيمة اللونية بين (الفاتح والغامق) لـون الترابي وتدرجاته الداكنة ليقترـب المنجز المعاصر من المصدر الأثري البيئي أيضاً ، والذي تعالق مع واقعية الفنون السومرية القديمة وذلك لتعتيق المنجز وعصرنته في نفس الوقت . ومن هنا برزت دلالة المعنى لكل من المنجزين (الأثر والمعاصر) ، كدلالة رمزية وقيمة تعبيرية من خلال المحاكاة التي تمت بين الأثر والمعاصر من خلال الوقفة التعبيرية للمتـعبد ، وإستخدام اللون الترابي الذي زاد من ارتباط الأثر بالمعاصر من خلال الخاصية التعتيقية ، وبالتالي إظهار الصفة التعبـدية التي أكدت وجود الآلهة السومرية .

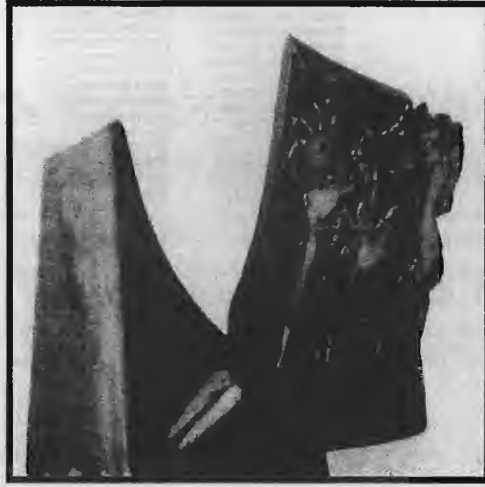
أنموذج (٤) :



تكوين خزفي للفنان ماهر السامرائي تحت عنوان (امرأة) ، أنجزه الفنان عام ١٩٩٠ م ، تراوحت أبعاده (٨٠ سم عرضاً X ٤٠ سم ارتفاعاً) . حيث تكوّن العمل من شكل يرتبط بتكوين طبيعي لجسد امرأة ناقص الرأس والأذرع ، وجزء من الأطراف السفلى .

زواج الفنان في هذا المنجز بين التعبير المنتظم الذي يرتبط بعلاقات نسب جسم الإنسان ، والتعبير الحر الذي تمثّل في تضمين العمل بعض المفردات الواقعية المستمدة من البيئة المصنّعة مثل (الساعة ، سبع عيون) . حيث ربط الفنان بين الواقع والرمز من خلال الرؤيا التي إستمدّها من البيئة الطبيعية ، حيث أشار بالجسد الأنثوي إلى الأمومة من خلال إبراز معالم الأنوثة لدى المرأة الأم (الرضاعة والتناسل وانسداد الشعر) ، كما إن الساعة الموجودة في منطقة البطن قد يكون الفنان ربطها بإشارات الساعة في ذهنه لأنه يوحي بأن هناك ولادة لشخص جديد آخر من هذا الجسم الأنثوي الذي حمل صفات الأنوثة والأمومة بنفس الوقت ، كما أكد الفنان في هذا العمل من خلال اللون الطبيعي للتربة على إن أصل الإنسان من طين ، فكانت هذه إشارة جديدة لرمزية الأم والأرض المعطاء . وبهذا كانت الفكرة الرمزية الكامنة في هذا العمل من خلال إستخدام (رموز الخصب الأنثوية ، ورمز الأمومة) التي برزت في الفنون السومرية ، والتي أكدها الفنان من خلال الشكل المثلث الرامز للصورة الأنثوية ، وإستخدام مفردة الساعة التي ربطها (بفترة الحمل) التي تمر بها المرأة لولادة طفلها ، بالإضافة إلى إختيار لون التربة الطبيعي الذي أكد لنا مفردة الأمومة ، ليوظفها لنا في منجز معاصر ذي مرجعية فكرية سومرية .

أنموذج (٥)



تكوين خزفي للفنان أكرم ناجي ، أنجزه الفنان في عام ١٩٩٩ م ، تحت عنوان " جلعامش " ،
يميل الأسلوب العام لهذا المنجز إلى التبسيط والاختزال في تشكيل الكتل المكونة للتكوين ،
يستخدم الفنان التكوين الهندسي غير المنتظم بدلالات تعبيرية للواقع الأسطوري ، حيث إتخذ
من الختم الأسطواني السومري مادته المعبرة ، فقد حمل هذا المنتج خصوصية إقترنت بخاصية
التعبير الرمزي الذي حملته الأختام الأسطوانية السومرية ، والتي مثلت البطل الأسطوري
كلكامش ، وصراع الحيوانات ، والثور وخصوصيته كرمز للخصب والرخاء واستمرارية الحياة ،
استقدمها الخزاف المعاصر في تكوينه لتؤدي الوظيفة الرمزية ذاتها ، بالإضافة لإستلهاهم الخزاف
تشكيل حركاتها (شكل ١٦) ، بتعالق دلالي لصورة البطل الأسطوري ، حيث إستعار الخزاف
المعاصر شخصية كلكامش كشكل ومعنى ، فجاءت فكرته في إستخدام الختم الأسطواني كفن
طباعي ، فاعتمد تكرارته كاسلوب للسرد القصصي ، فرغم التحوير العالي للتكوين إلا أنه
نقلنا دون ريب للرقم الطينية السومرية ، وبذلك عبر المنجز عن أصالته بتحقيقه
تواصلًا حضاريًا بين الماضي والحاضر .

الفصل الرابع

نتائج البحث

إزاء ما تقدم إستقصاؤه في الإطار النظري ، وما تبعه من دراسة تحليلية للرموز الفنية السومرية ، ودراسة سماتها الشكلية المميزة ، والتي وُظفت في الفنون العراقية المعاصرة ، وفي ميدان الخزف خصوصاً ، وما أفرزته الفنون الخزفية المعاصرة من إستقذار للرمز بسماته الشكلية ودلالته الفكرية ، ووفقاً للأهداف المحددة في خصوصية البحث ، توصلت الباحثة فيما يخص الهدف الأول ، والذي تمحور في : الكشف عن مفردات الرموز السومرية في الخزف العراقي المعاصر ، إلى أن النتائج التالية :

توصلت الباحثة من خلال تحليل عينة البحث المتمثلة بالنماذج الخمس إلى أن هناك مجموعة من مفردات الرموز السومرية التي وُظفت بصورة أو بأخرى ضمن بنية المنجز التشكيلي الخزفي المعاصر . كما هو الحال بمفردة (قرون الثور) التي ظهرت بشكل واضح في فنون سومر أنموذج (١) ، ومفردة نجمة الآلهة عشتار في نفس الأنموذج ، بالإضافة إلى مفردة العربة السومرية التي أنموذج (٢) ، ورمزية الوقفة التعبدية المقدسة أمام مقام الآلهة المتمثلة في الأنموذج (٣) . ورمز الصورة الأنثوية المثلة لمراحل الخصوبة التي تمثلت في الأنموذج (٤) . وكذلك المفردة المتمثلة بشخصية البطل كلكامش المتمثلة ضمن بنية الأنموذج (٥) ، وتركيبية اللون الأزرق اللازوردي الداخلة ضمن تركيبية الأنموذج (١) ، واللون الشذري الداخل ضمن تركيب أنموذج (٢) ، واللون الترابي بتدرجاته المتعددة المتمثلة ضمن النماذج (٣) ، (٤) وهي بأجمعها شواهد واضحة على تجليات مفردات الرموز السومرية في فن الخزف العراقي المعاصر الناتج عن وعي الخزاف العراقي المعاصر بقيم الموروث وميله المستمر نحو خلق صيغة تشكيلية يتداخل بضمنها الماضي بالحاضر وبناء قيم حدثوية تنشُد موازنة التراث المعاصرة .

أما فيما يخص الهدف الثاني : (التعرف إلى ماهية هذه المفردات من الناحية التركيبية) فقد وجدت لدينا جملة من التشكيلات الرمزية حسب ما أظهرته عملية التحليل ، وهي عبارة عن مفردات متباينة من الناحية التركيبية كما في الشكل التالي :

١. ما جاء تركيبها بصيغة لونية تمثلت في الأنموذج (٣) و (٤) اللون الترابي بتدرجاته المتعددة (الفاتح - الفاق) ، المقرب بماهيته للمنجز المعاصر من المصدر الأثري السومري

القديم بصورة عامة ، والأنموذج (١) اللون اللازوردي ، المستخدم من قبل السومريين في الوقاية من الحسد ودرء العين ، والأنموذج (٢) اللون الشذري الممثل لنفس الفكرة .

٢. ماجاء تركيبها بصيغة شكلية قوامها قرون الثور والنجمة عشتار في الأنموذج (١) ومفردة العربية السومرية أنموذج (٢) ، والمتمثلة بمفردة البطل كلكامش أنموذج (٥) والذي جاء بصيغة المحاكاة عن الأثر السومري القديم ، والأنموذج (٣) المتمثل بالوقفة التعبدية ، المصاغة بوحي عن مفردات رموز الفنون السومرية .

٣. ماجاء تركيبها بصيغة رمزية معنوية ، والتي هي عبارة عن تكوينات وتشكيلات تنطوي على مجموعة دلالات تتعلق بممارسات فنون الماضي وطقوس السومريين القديمة كما في أنموذج (٤) ، المعبرة عن فكرة الخصب والأومة وغيرها .

ومن خلال النتائج التي توصلت إليها الباحثة ظهرت العديد من الاستنتاجات التي أفرتها تحليل عينة البحث :

١. الرمز علامة ورمز حضاري مكن الإنسان من تناول عدد هائل من الأفكار بصيغة بسيطة مختزلة ، فهو إنجاز بشري ، وصفة من صفات الحضارة البشرية التي مكنت الإنسان من التعامل مع كم هائل من الخبرات بطريقة مختصرة .

٢. قام الخزاف المعاصر باستدعاء الرمز ، وربطه بدلالة الوجود الإنساني ، محدثاً توافقاً فنياً بين الشكل والرمز من خلال نزعة تعبيرية مثالية حيناً ، وإلى تجريد خاضع للتأويل حيناً آخر ، وفي كلا الحالتين هناك رؤيا تتداخل مع الرمز لينتظم المنجز الفني خلالها ، مستوعباً الرمز ودلالته في تشكيلات حسية واضحة تستمد مقوماته الرمزية أحياناً من الخطاب السومري بثيماته الخاصة ، يسموعبرها الشكل في التكوين ، على لغة التعبير الواضحة وصولاً لخدمة الموروث عبر ماديته الراهدينية الأصيلة .

٣. أفرز التحليل التفاوت والتباين الأسلوبي للخزاف العراقي المعاصر ، حيث أفصح الأسلوب عن حضوره خلال التعامل الشكلي واللوني للمنجز الخزفي وطريقة تناول مفرداته كمفردات واقعية محاكية للأصول الشكلية للأثر ، بما يفصح عنه طرح فكري مباشر ، وصولاً لأسلوب تركيبية بغية تحقيق الإحياء التعبيري الرمزي .

المصادر

١. آرثر أسا بيرجر، السيمياء والنقد الثقافي، ترجمة: د. هناء خليف غني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الرابع، السنة التاسعة والعشرون، ٢٠٠٨، ص ١٣٨.
٢. زهير صاحب، أسطورة الزمن القريب. ط١، دار الأصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٠، ص ١١٥.
٣. أرمسترونغ كارين، تاريخ الأسطورة. ترجمة: وجيه قانصو، ط١، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٦٠.
٤. طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة. مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٥٥، ص ٣٣٠.
٥. عرفان عبد الحميد فتّاح، المدخل إلى معاني الفلسفة. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ١٩٨٦، ص ٨٦.
٦. ب. ف. سكينر، تكنولوجيا السلوك الإنساني. ترجمة: د. عبد القادر يوسف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠، ص ٢٢٥.
٧. غيورغي غاتشيف، الوعي والفن. ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠، ص ١٠٨.
٨. أوهر هورست، روائع التعبيرية الألمانية. ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ٩.
٩. سعيد بنكراد، السيمائية: النشأة والموضوع. مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص ٨٠.
١٠. فرج عبو، علم عناصر الفن. ج (١)، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، دار دلفين للطباعة، إيطاليا، ١٩٨٢.
١١. طه باقر، المصدر نفسه، ص ٣٣٢.
١٢. آل سعيد، شاكر حسن، سر البنى الزخرفية، مجلة آفاق عربية، العدد ٩-١٢، ١٩٨١، ص ٣٨.

١٣. أندريه بارو ، سومر فنونها وحضارتها . ترجمة : عيسى سليمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٩٨ .
١٤. فراس السواح ، نغز عشتار (الالهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة) . منشورات دار علاء الدين ، ط ٥ ، دمشق ، ١٩٩٣ ، ص ٣٢ .
١٥. الطعان ، عبد الرضا ، الفكر السياسي في العراق القديم . دار الخلود للطباعة والنشر ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٥٧ - ٥٨ .
١٦. جنان عبد الوهاب ، جدلية التواصل في العمارة العراقية . ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٤٨ .
١٧. زهير صاحب ، الفنون السومرية . دار إيكال للطباعة والتصميم ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص ٨٦ .
١٨. أندريه بارو ، المصدر نفسه ، ص ٤٨ .
١٩. زهير صاحب ، أسطورة الزمن القريب ، المصدر نفسه ، ص ١٥٢ .
٢٠. زهير صاحب ، الفنون السومرية ، المصدر نفسه ، ص ١٤٠ .
٢١. زهير صاحب ، المصدر نفسه ، ص ١٤٨ .
٢٢. زهير صاحب ، أسطورة الزمن القريب ، المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .
٢٣. مريم عبد النبي النجار ، المكان في مجموعة (عندما تحترق القناديل) . مجلة فنون البصرة ، العدد ٦ ، السنة الخامسة ، ٢٠٠٩ ، ص ١٩٧ .
٢٤. البياتي ، زينب كاظم ، الموروث الفني التشكيلي الراهديني وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر . رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية / الخزف ، ٢٠٠١ ، ص ١٣١ .
٢٥. زهير صاحب ، سعد شاكر حدود الخزف (في خزفيات الفنان سعد شاكر) . دار إيكال للطباعة ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٧ .

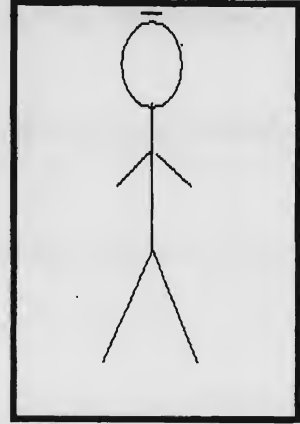
الأشكال



شكل (٣)



شكل (٢)



شكل (١)



شكل (٦)



شكل (٥)



شكل (٤)



شكل (٨)



شكل (٧)



شكل (١١)



شكل (١٠)



شكل (٩)



شكل (١٣)



شكل (١٢)



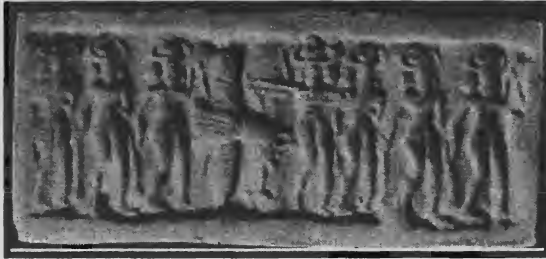
شكل (١٥)



شكل (١٤)



شكل (١٦)



شكل (١٨)



شكل (١٧)